论中国古代小说对现当代小说的影响

李 鹏 飞

(北京大学 中文系,北京 100871)

中国古代小说作为中国古代文学与文化的重要组成部分,其对现当代文学与文化的影响乃是全方位的,也是很深入的。本文仅就古代小说对现当代小说的直接影响这一问题来略作探讨。又因中国古代小说对日本近现代小说也曾发生过很大影响,而后者又跟中国现代小说之间有着深入的联系,故本文也将适当论及这一方面的问题。

一、故事新编或翻案小说

中国古代小说对现当代小说的影响最为典型地表现在"故事新编"或翻案小说这一小说创作形式之上。"翻案小说"所指意义较窄,专指日本作家对中国古代小说之重新改写,在本文中将只作为中国古代小说域外影响的一个侧面简要论及;"故事新编"则所指意义较宽,这里主要借用这一术语来指从 20 世纪 20 年代以来直至目前都盛行不衰的一种小说创作方法:即通过对中国远古神话、历史故事、民间传说或古代小说的改写来创作出新的小说,这一方式已成为古代小说直接影响现当代小说创作的重要途径之一。

如果从世界小说史的范围来看,中国古代小说对近现代小说之影响反而可以从其对日本近现代小说的影响中看得极为明显,尤其从日本的翻案小说可以清楚地看到这一点。所谓"翻案小说",是从日本江户时代以来特有的一种小说创作方式,指直接借用中国古代小说的现成题材和情节加以改写,创作出新的作品。以笔者所见,这至少包含以下两种基本的"翻案"方式:一是只借用中国小说的题材和大致情节,而将人物身份、故事背景以及思想主题都加以改变,比如江户时代著名作家上田秋成《雨月物语》中的《菊花之约》《梦应鲤鱼》与《蛇性之淫》、近代作家芥川龙之介的《仙人》《魔术》与《掉头的故事》、现代作家太宰治的《清贫谭》《鱼服记》,即皆属此类;一是借用中国小说的原有人物和故事情节,但改变重要细节,从而改变其主题思想,比如芥川龙之介的《杜子春》《黄粱梦》《酒虫》与《仙人》(另一同名之作)、中岛敦的《山月记》与太宰治的《竹青》即属此类。这些日本翻案小说的主要来源乃是唐人小说与《聊斋志异》,也有少数来自清代以前的话本小说。这些中国古代小说经过日本作家改写之后,绝大部分面目仍似曾相识,但都已经融入了现代的小说观念与思想意识,并与日本社会生活发生了密切的联系①。

1923 年 6 月,鲁迅与周作人合作翻译的《日本现代小说集》出版,其中收入芥川的小说《鼻子》与《罗生门》,这两篇小说均为鲁迅所译,而且都改写自日本古代的物语文学。此时,芥川翻案式改写中国古代小说的主要代表作也已经问世,鲁迅显然已经注意到芥川创作上的这一重要特点,他在为《日本现代小说集》所撰写的"作者说明"中曾指出:芥川"多用旧材料,有时近于故事的翻译。但他的复述古事并不专是好奇,还有他的更深的根据:他想从含在这些材料里的古人的生活当中,寻出与自己的心情能够贴切的触着的或物,因此那些古代的故事经他改作之后,都注进

收稿日期:2016－03－01

作者简介:李鹏飞,男,湖南益阳人,北京大学中文系副教授。

① 对这些翻案小说的具体分析请参看李鹏飞:《日本近现代"变形"题材作品的承袭与创造——兼论其与中国古代"变形"题材小说的关联》,《云南大学学报》2011 年第 4 期;李小龙:《趋实与向虚——〈崂山道士〉与〈魔术〉的比较研究》,《云南大学学报》2015 年第 6 期。

新的生命去,便与现代人生出干系来了”①。这一段论述芥川小说艺术特色的话,完全可以用来概括鲁迅当时业已开始创作的《故事新编》的创作动机与创作风格。

而以“重述历史”的方式来改写历史故事的做法在日本近现代作家中也十分盛行,他们不仅改写日本故事,也改写中国故事:芥川龙之介、森鸥外、佐藤春夫、中岛敦等人就是这种创作路数的主要代表。其中前三位的代表作曾被鲁迅、周作人收入《日本现代小说集》,比如佐藤春夫的《雉鸡的烧烤》,即根据先秦典籍关于孔子言行的片段记载“随意点染,铺成一篇”,遂成为新颖生动的孔子故事。鲁迅《故事新编》中除《铸剑》之外的其他各篇小说,均为“神话、传说及史实的演义”②,其具体写作技巧与艺术风格都跟《雉鸡的烧烤》这一类作品极为相似。

“故事新编”这一术语作为鲁迅小说集《故事新编》之书名,是鲁迅对此小说集创作方法的一个理论概括。从《故事新编》的“序言”来看,似乎鲁迅把这些作品都视为“历史小说”,但从各篇的具体内容来看,《补天》《奔月》《铸剑》这三篇很难被视为“历史小说”。因此,本文倾向于将“故事新编”这一说法视为一种宽泛的小说创作方法,而不专指历史小说创作(但当然包括历史小说在内)。如果要追根溯源,这一创作方法的开创者并非鲁迅。周作人曾在《历史小说》一文中指出:“明末‘三言’‘二拍’等话本都是短篇,有许多也是重述历史的。读过《今古奇观》的人当还能记得。但是我觉得所有这些之中,只有清初的一部《豆棚闲话》,如讲介之推、西施、叔齐诸篇,都写得很好,有他独特的地方,因此又想起鲁迅的《故事新编》,也是不可多得的佳作,内中有些古典,都有出处,有些今事,尚待索隐……”周作人认为“重述历史”的小说创作方法古已有之,其中最独特的乃清初拟话本小说集《豆棚闲话》,他把《故事新编》跟这部拟话本小说集相提并论,显然是看到了二者之间在性质上有着极为相似之处——即都是通过重写历史来表达对历史、对人性的新的理解——这一点周作人并没有说清楚。这二者之间虽然如此相似,但鲁迅作《故事新编》却并不一定是受到《豆棚闲话》之启发(至少其《中国小说史略》并无一字提及此书),而是受到《三国演义》等传统历史演义小说之影响③,也更有可能受到过日本江户时代以来流行的翻案小说之影响,尤其是受到芥川、佐藤春夫等人的小说创作之直接影响。比如《故事新编》的《铸剑》这一篇,完全据魏晋志怪故事“三王冢”改编而成,与其他各篇根据若干故事或传说断片增饰联缀而成有些不同,如果追溯其本国传统,则可以上接宋元话本、“三言”、“二拍”中那些改编自文言小说或历史故事的篇目,但是就其在细节、情节方面的创造性增饰与主题上的极大深入、极具现代意识而言,则已经远过于宋元明之紧紧依傍于原作之拘谨撰作,而跟芥川等日本作家的现代式翻案小说血脉相通了。

到 20 世纪 30 年代初,或许是受周氏兄弟译介的日本小说与鲁迅本人创作之影响,也可能出于其他原因,当时的青年作家施蛰存与沈从文几乎是同时进行了一系列“故事新编”式的小说创作尝试。施蛰存的此类代表作有《鸠摩罗什》《将军底头》《阿褴公主》《石秀》与《李师师》,前三篇都是短篇历史小说,后两篇是对《水浒传》中石秀、李师师故事的“翻案”式改写,都以当时作者所信奉的弗洛伊德性学理论来重新表现人物的深层心理与行为动机,表现人的欲望与道德、信仰及伦理之间的激烈冲突。尤其值得一提的是《石秀》一文,在《水浒传》第四十五、四十六回原有情节框架之中大量插入石秀对于潘巧云的复杂的爱欲心理活动以及这种心理所造成的行为方式的细致描写,跟原有故事情节结合得天衣无缝,让原本单一的人物形象变得更为复杂、真实、有深度。这

① 《鲁迅全集》第十卷“译文序跋集”之“《现代日本小说集》附录 关于作者的说明”,北京:人民文学出版社 2005 年版,第 243 页。

② 《鲁迅全集》第四卷“南腔北调集”之“《自选集》自序”,第 469 页。

③ 参见王瑶:《〈故事新编〉散论》之《十“演义”新诠》,收入其《鲁迅作品论集》,北京:人民文学出版社 1984 年版,第 230—237 页。

要部分归功于原作所创造的故事情境及其注重行动描写而极少心理描写的特点,为作家留下了展开心理分析的空间,也为其施展创作才能与创作理念提供了一试身手的绝妙舞台。

沈从文的“故事新编”式代表作则是后来结集为《月下小景》(1933 年 11 月出版)的一组八篇小说:《寻觅》《女人》《扇陀》《爱欲》《猎人故事》《一个农夫的故事》《医生》与《慷慨的王子》。这八篇小说均改编自唐初释道世所编佛学类书《法苑珠林》所收的十二则佛教故事,并以《十日谈》式的结构框架将其组织到一起。这十二个故事原本极为简短,长度从数百字到千余字不等,只粗陈梗概,略具规模,沈从文对之予以重新处理,大加铺陈,使其情节与细节均变得较原作要远为丰富,主题思想则专注在对于普遍人性的刻画与思考,语言十分华美,结构极为精致,堪称中国现代小说史上无与伦比的杰作。据沈从文自述创作缘由,乃是“因为教小说史,对于六朝志怪,唐人传奇,宋人白话小说,在形体结构方面如何发生长成加以注意”,遂“从《真诰》、《法苑珠林》、《云笈七签》诸书中,把凡近于小说故事诸记载,掇辑抄出,分类排比,研究它们记载故事的各种方法,且将它们同时代或另一时代相类故事加以比较,因此明白了几个为一般人平时所疏忽的问题。另外又因为抄到佛经故事时,觉得这些带有教训意味的故事,篇幅不多,却常在短短篇章中,能组织极其动人的情节。主题所在,用近世眼光看来,与时代潮流未必相合。但故事取材,上自帝王,下及虫豸,故事布置,常常恣纵不可比方。只据支配材料的手段组织故事的格局而言,实在也可以作为谈‘大众文学’、‘童话教育文学’以及‘幽默文学’者参考。……且希望……将各故事对照,明白死去了的故事,如何可以变成活的,简单的故事,又如何可以使它成为完全的”①。沈从文这一段夫子自道深刻阐明了中国古代故事、短篇小说的叙事经验是如何具体影响到一位现代作家的小说创作的,也深刻证明了中国古代优秀小说对现代小说的巨大影响力。

“故事新编”这一传统在 20 世纪 20、30 年代由鲁迅、沈从文、施蛰存这些大家所奠定之后,追随者代不乏人。40 年代有李拓之的《焚书》,收入十二篇短篇历史小说,词采华美,情致浓烈,另成一格,但其成就与影响均不及鲁迅等人。60 年代以后,台湾作家高阳陆续推出《李娃》《花魁》《风尘三侠》等根据古代小说名作重写扩张而成的长篇小说,高阳的做法不同于鲁迅等前辈,他在紧密依傍原作情节的基础上大量增入古代社会生活细节与重要历史事件作为原始故事的背景,基本不对小说的主题思想进行重大变动,纵有变动,也仍然符合古代社会意识形态的特点,比如其中改编自唐传奇《虬髯客传》的《风尘三侠》结尾处写到虬髯客从海外归来,辅佐李靖击败唐朝的强敌突厥,结果反遭李世民防范与猜忌,被迫再次远走海外——这一安排完全来自作者对中国古代历史规律的理解。因此,高阳这些小说虽然改编自古代小说,却被归入历史小说的范畴,就其艺术品格而言,则应被归入通俗小说之列。从 70 年代到 90 年代,“故事新编”这一序列的代表作家又有香港的刘以鬯,大陆的汪曾祺、王小波、李冯,台湾的西西等人。刘以鬯曾明确以“故事新编”为标榜,通过对古代小说或戏曲文本的改写来探索新的小说叙述方式②:《蛇》用跳跃式的笔法重叙《白娘子永镇雷峰塔》的核心故事情节,但其结尾被彻底改变,出人意料;《蜘蛛精》重写了《西游记》中的盘丝洞故事,用意识流的手法表现唐僧被蜘蛛精诱惑时的心理活动,跟当年施蛰存的《石秀》一文颇为相似;《寺内》则改写了《莺莺传》与《西厢记》,按作者自己的说法,乃是用小说的形式来写诗,成为不免有些极端的文体试验;《盘古与黑》继承鲁迅衣钵,改写上古神话,吸收了未来主义诗歌的一些形式技巧,追求惊人的文字视觉效果,并赋予小说以浓重的象征主义色彩。

汪曾祺在“故事新编”方面的有意尝试始于他的文学创作已臻炉火纯青之境的 1987 年。他在《聊斋新义》这一名目下一连改写了十二篇《聊斋》小说,另改写过一篇《夜雨秋灯录》中的志怪小说,包括:《瑞云》《黄英》《蛐蛐》《石清虚》《双

① 参见《沈从文全集》第 9 卷之《月下小景》“题记”,太原:北岳文艺出版社 2002 年版,第 215—216 页。

② 参见《刘以鬯小说自选集》“自序”,天津:百花文艺出版社 2007 年版。

灯》《画壁》《陆判》《捕快张三》《同梦》《明白官》《牛飞》《虎二题》与《樟柳神》。汪曾祺自己在《〈聊斋新义〉后记》中说:“我想做一点试验,改写《聊斋》故事,使它具有现代意识。”他的改写“原则”是“小改而大动”,“即尽量保存传统作品的情节,而在关键的地方加以变动,注入现代意识”。汪曾祺认为“中国的许多带有魔幻色彩的故事,从六朝志怪到《聊斋》,都值得重新处理,从哲学的高度,从审美的视角”①(这一说法很可能受到他的老师沈从文的启发)。他还简略交代了他对《瑞云》《黄英》《蛐蛐》《石清虚》这四篇作品是如何加以“重新处理”的,比如《瑞云》结尾写异人和生恢复瑞云的美貌之后,瑞云高兴万分,结果她的夫婿贺生反而不习惯,对她不如以前温存了。这跟《聊斋》原作结尾写瑞云、贺生“夫妇共德之”颇为异趣。汪曾祺之所以这么改,是因为他觉得瑞云之美,在于性情、品质与神韵,而从贺生的角度而言,爱瑞云应该包括爱她的缺点,这才是真爱。《陆判》一篇则删去原作几乎后半部分的篇幅,而增加朱尔旦的妻子被换上美人头之后出现的尴尬局面:头口味清淡,胃口也小,下面的肚子常挨饿;头喜欢吹笛,下面的手却无法捏好笛孔;夜晚下半身热情,头却十分冷淡;其身份认同也出现问题:她到底是谁呢?是自己还是别人?是“我”还是“我们”?《双灯》一篇则将狐精与魏生合而复分时所说的“姻缘自有定数”改成:狐狸跟人不同,不能凑合,不爱了就得离开。这些改动显然都是融入了一定的现代意识的。据研究者指出,汪曾祺创作《聊斋新义》乃是为了应对当时魔幻现实主义等西方现代文学思潮席卷国内文坛的局面而有意进行的一种文学革新,打算通过对传统小说的改编而把现代主义的技巧与观念带入中国,因此他改写《聊斋》作品时是有意融进了表现主义、存在主义与魔幻现实主义等现代小说观念的。但汪曾祺的这一尝试并未达到预期的效果,也没有引起足够的注意,其原因被认为有三:一是读者对《聊斋》的接受已形成心理定势;二是改写现成的作品,容易受到局限;三是汪曾祺的改写虽然找到了传统,却忽略了现实②。这些原因的推测笔者认为并不太准确。如前所述,翻案式改写古代小说的做法早已有之,“三言”“二拍”中有很多失败的先例,也有少数成功的例子,芥川、太宰治、中岛敦、鲁迅、沈从文、施蛰存等人的改写都很成功,不少甚至成为经典之作,其中芥川、太宰治也改写过多篇《聊斋》故事,均颇成功,汪曾祺的《陆判》《同梦》《双灯》等篇其实也很精彩。至于汪曾祺略逊于芥川、鲁迅、沈从文等人的地方,窃以为恰恰在于他改写时太拘谨,在情节、结构与叙事层面的改写有些放不开手脚,现代意识、现代主题与个人情怀的融入也做得不够。这在很大程度上可能是因为受制于汪曾祺标志性的笔记式小说文体则所致,以这种文体去改写古代小说,只会让改写对象被简化,而不会变得更丰富。

若以对古代小说进行“新编”的“新”之程度而论,王小波要算是所有作家中走得最远的了。他从 1982 年开始这方面的尝试,陆续写出《舅舅情人》《夜行记》《红拂夜奔》《立新街甲一号与昆仑奴》《红线盗盒》与《寻找无双》,这些“新编”“故事”的原型全部来自唐人小说,更具体地说是来自《太平广记》。除《舅舅情人》一篇的故事原型无法确定之外(但大致取材于收在《太平广记》“精察”类中的那些唐代公案故事),其中《夜行记》的原始故事为段成式《酉阳杂俎》前集卷九的韦生夜行遇盗侠故事,其他各篇的原型均为唐代小说名篇,为一般人所熟知。据称王小波写这些小说可能受到鲁迅《故事新编》的启发,因此在写法上有些类似,二者的幽默感也有相通之处③。但王小波对这些唐代小说的改写其实跟鲁迅等人的做法很不相同,已经远离“新编”而近乎“戏说”了,往往只取原作的人物关系与一点情节片段加以大肆发挥,古今并出,时空错杂,想象荒诞奇诡,风格幽默诙谐,颇有点无厘头、后现代的做派。其中《立新街甲一号与昆仑奴》与《寻找无双》两篇在实验性上已经达到无以复加的地步了,“故事

① 参见《汪曾祺全集》第四卷,北京:北京师范大学出版社 1998 年版,第 238、239 页。

② 参见郭洪雷:《汪曾祺小说“衰年变法”考论》,《文学评论》2013 年第 6 期。

③ 参见李银河为王小波《唐人故事》所写“序言”,北京:中国档案出版社 2006 年版。

新编”的可能性至此可谓极矣! 王小波将这种文学实验的对象确定为唐代小说,大概是因为只有唐代小说以及大唐这个时代背景才最能激发他汪洋恣肆的想象力,从而对原作进行许多奇妙无比的改编。这种具备极强先锋性的“故事新编”方式在跟王小波基本同时的西西、李冯笔下也可以看到,西西的中篇小说《浪子燕青》乃是以燕青的第一人称追忆的视角来重写《水浒传》中关于燕青的全部故事,叙事角度超乎寻常,但在小说的细节、情节与主题等方面却没能提供多少新意;李冯的《16 世纪的卖油郎》也同样以卖油郎秦重的第一人称视角来重写《卖油郎独占花魁》,叙事上带有西方“元小说”的鲜明特点,至于其他方面也同样乏善可陈。进入 21 世纪之后,一批更年轻的作者又开始重返鲁迅等人开创的道路,在“故事新编”的天地里又有不少出色的表现,比如尚思伽的《太平鬼记》(2012 年出版),显然是向鲁迅《故事新编》致敬之作,但限于篇幅,这里就不再进行详细论述了。

二、新笔记小说

“笔记”与“笔记小说”这两类文体在中国古代最为驳杂,也最难界定区分。刘叶秋先生《历代笔记概述》一书把古代一切用散文所写零星琐碎的随笔、杂录统名之为“笔记”,其内容包罗万象,极其复杂;而把魏晋南北朝以来“丛残小语”式的故事集称为“笔记小说”,其所记故事情节简单,篇幅短小,有些略具短篇小说的规模①。这一种文体大概自“五四”新文学运动以来就渐趋沉寂了。但到 20 世纪 80 年代,当代文坛突然涌现出大量类似传统笔记小说的小说,也出现大量代表作家,其创作热潮至今尚未完全消歇。当代批评界把这一批具有相似特点的小说统称为“新笔记小说”。1993 年浙江文艺出版社出版钟本康主编的《新笔记小说选》,收入包括孙犁、汪曾祺、林斤澜、贾平凹、高晓声、何立伟、韩少功、刘震云、阿城、阿成等人在内共二十位作家的代表作。钟本康在本书的“导论”部分对“新笔记小说”的特点进行了全面的理论概括,指出这种新小说文体在形式、取材、笔法、语言、主题、创作态度与美学特征等各方面都有跟古代笔记小说极为相通之处,具有向传统文化精神回归的特点,但同时,在表现作者深刻的人生体验、表现人类普遍的生存境遇以及表达人物深刻的心理内涵等方面又带有全新的时代特点。这种小说形式的复活与迅速发展跟“文革”之后特定的社会环境以及西方文艺思潮激烈冲击文坛的背景都有紧密关系:作家们需要寻找能够客观、自由地抒写个人特定心境与人生经历的表达形式,也意识到有必要向中国传统文化去寻找美学与文学资源。在这方面率先做出成功尝试的是老作家孙犁与汪曾祺,他们的成功启发了一大批年轻作家追随其后。新笔记小说的著名代表作家阿城在 1991 年致法国学者诺埃尔·迪特莱的信中则说到笔记小说在中国有发达的传统,后来这一传统消失了,于是他开始致力于笔记小说的写作,他认为“笔记小说可以具有诗、散文、笔记和小说的特点,有大量的遗产可以继承,同时又可以进行各种叙述试验,例如节奏、语音、句法、视角等等”②,这也可以说是从一位实践者的角度阐述了新笔记小说兴起的原因。新笔记小说的另一位主将阿成则指出:“笔记小说,是一种文士风度,也是一种人生境界的艺术化手段”,“不大把玩煽情与矫情”,“它的那股滋润的新鲜劲儿,在于自信和平易上。这样的文体,能保鲜到 21 世纪”③。这是从创作者角度所阐述的新笔记小说的艺术特点,也可以看出这一文体跟古代笔记小说的精神联系。

新笔记小说的两位重量级代表作家汪曾祺和孙犁的笔记小说创作都开始于 80 年代初,汪曾祺可能略早一点儿,而且汪曾祺从 1981 年至 1983 年一气写出 31 篇此类作品,在 1985 年结集为《晚饭花集》出版,在文坛造成很大影响。阿城曾说他最喜欢汪曾祺的笔记小说,甚至认为汪曾祺是

---

① 刘叶秋:《历代笔记概述》第一章第一节“笔记的含义和类型”,北京:中华书局 1980 年版,第 1—5 页。

② 参见诺埃尔·迪特莱《冷峻客观的小说》所附阿城信件,收入《阿城精选集》,北京:北京燕山出版社 2015 年版,第 9—10 页。

③ 参见阿成《城市笔记》扉页上所题“我看笔记小说”,合肥:安徽文艺出版社 1997 年版。

"五四"以来笔记小说的唯一坚持者①。这一说法虽有些不准确,但指明了汪曾祺在新笔记小说创作史上的崇高地位。《晚饭花集》所收全部作品最为鲜明地体现出内容博杂、笔法客观自由、情节淡化、主题模糊化、远离现代小说而近于传统笔记的特点,尤其是《故里杂记》《故乡人》《晚饭花》《钓人的孩子》《小说三篇》《故里三陈》等均由三则作品组合而成的小说组合,有的有点外部的或内部的联系,有的则没有联系,有的写人物,有的写风俗,写人则都是平凡的市井小民,写事则是柴米油盐的日常琐事,淡淡写来,近乎白描,没有起伏跌宕,完全波澜不惊,看不出任何刻意为之的情节与结构上的巧妙构思,却又流露出人物与生活的神韵,令人回味不尽,跟古代笔记小说颇为相似而又有过之。据汪曾祺《晚饭花集》的"自序",他之所以写这种形式的短小说,一个原因是"中国本有用极简的笔墨摹写人事的传统,《世说新语》是突出的代表。其后不绝如缕。我爱读宋人的笔记甚于唐人传奇。《梦溪笔谈》、《容斋随笔》记人事部分我都喜欢。归有光的《寒花葬志》、龚定盦的《记王隐君》,我觉得都可当小说看"②。他在《读一本新笔记体小说》中谈到过他对古代笔记小说艺术特色的理解:随笔写去,不太注意技巧,笔下清新活泼,自饶风致,诚恳,亲切,平易,朴实③。而在《谈谈风俗画》一文中他又提到他爱看讲风俗的古代笔记,比如《荆楚岁时记》《东京梦华录》《都城纪胜》等书④,这些都明白道出他的小说艺术渊源之所在。他又提到他在吸收旧小说的叙述方法时也会吸收西方现代派的一些手法,比如意象、比喻的设置,在追求平淡、流畅、自然的语言风格时也会融入一些古句、奇句、拗句,从而希望做到溶奇崛于平淡,纳外来于传统⑤。或者按照他在《旱茶笔记》的"解题"中的更明确的表述⑥:现代笔记小说既要接续古代笔记小说的传统,又要包含现代的思想与语言形式——这就是他的新笔记小说在传统与现代之间所获得的一种平衡了。

跟汪曾祺几乎同时开始新笔记小说创作的孙犁主要以其"芸斋小说"系列而闻名,这个系列大概一共包括近三十篇作品,都采用了大体相似的写法:大抵取材于作者自己亲身经历的人与事,很多事都发生于"文革"期间,大部分篇目中都有既是小说人物又是叙述者的"我"出现,其叙事笔法极为客观、冷峻、简练、随意,不事雕琢,也不刻意安排情节,是已经臻于极致状态的白描,绝不流露任何主观情感,几乎达到了叙述学上所说的"零度叙述"状态,给人以近于原始的实录感与真实感。小说结尾部分一律有一段用文言撰写的"芸斋主人曰",笔法极似《聊斋》,用旁观者的口吻对小说中所写人事发表同样尽量客观的评论。这种结尾形式取法于《聊斋》,是自不待言的。这种冷峻客观的叙事笔法则显然取法于中国古代的笔记小说。孙犁曾在《谈笔记小说》一文中提到他藏书的近三分之一都是历代笔记小说,收藏之丰与其想从中学习小说写作有关。他对魏晋至唐宋的一些重要笔记都很熟悉,尤其欣赏《世说新语》、《阅微草堂笔记》这一类笔记小说,对唐宋笔记的评价也颇高。他认为"笔记以内容真实客观,作者态度端正为主。文胜于质,不如质胜于文"⑦。这种态度很明显地在他的"芸斋小说"中反映出来,使这些小说的叙事风格跟笔记小说极为相似。

新笔记小说的代表作家还有阿城(代表作《遍地风流》)、阿成(代表作《城市笔记》)、林斤澜(代表作《矮凳桥风情》)、贾平凹(代表作《商州初录》《太白山记》)、何立伟(代表作《小城无故事》)、高晓声(代表作《新世说》)、孙方友(代表作《陈州笔记》《小镇人物》)等人。就其风格而言,有的更近于笔记,题材驳杂,记人记事,不拘一格,而情节淡化,不尚虚构;有的更近于古代的志

① 参见诺埃尔·迪特莱《冷峻客观的小说》所附阿城信件,收入《阿城精选集》。
② 汪曾祺:《晚饭花集》"自序",北京:人民文学出版社 1985 年版。
③ 《读一本新笔记体小说》,《光明日报》1990 年 2 月 13 日,收入《汪曾祺全集》第四卷。
④ 《谈谈风俗画》,《钟山》1984 年第 3 期,收入《汪曾祺全集》第三卷。
⑤ 汪曾祺:《晚饭花集》"自序"。
⑥ 收入《汪曾祺全集》第四卷,第 331 页。
⑦ 参见孙犁:《陋巷集》,天津:百花文艺出版社 2012 年版,第 108—113 页。

怪小说,专记异人异事;有的则兼具笔记与志怪、传奇小说的特征,类似《聊斋志异》;还有的兼具笔记与散文诗的特点;总之都在某一侧面上跟古代笔记小说趋近。其中如阿城、阿成、高晓声、孙方友这些人都是在非常自觉地向古代笔记小说借鉴艺术经验的,比如阿城,对古代笔记和古代小说都十分熟悉,如数家珍,他曾向古代小说广泛地借鉴,而不止于笔记小说之一端①。孙方友则是以往没有引起应有重视的一位新笔记小说作家,他数十年坚持笔记小说的创作,创作出两百多万字、煌煌八巨册的《小镇人物》与《陈州笔记》,被认为是全面接续古代笔记小说与《聊斋》传统的新笔记小说巨匠②。

最后还值得一提的是,20世纪末至21世纪初,香港作家董启章连续写出被统称为"V城系列"的四部笔记小说集——《地图集》《梦华录》《繁盛录》与《博物志》,从这些书名就可以看出作者是在向中国古代笔记小说的传统致敬:从其《博物志》一书的构成来看,分成异地、异人、异物、异事、私事等五大类,每一篇的标题都是用动植物名,其内容则是志怪、博物与人事之结合。董启章在《博物志》的"后记"中阐述自己的创作理念时说到"《博物志》把'志怪'嵌入科学图鉴式的博物学体裁里",这种做法的源头"在中国是先秦时期的《山海经》,在西方是罗马时期大普林尼所作的《自然史》"③。如果联系前文所述新笔记小说的作家们对古代笔记小说精神的回归,我们似乎清楚地看到:被中国古人归入"子部"小说类的那些记录"街谈巷语,道听途说"之言的驳杂著作在当代文坛又悄然复活了,它们所代表的自由宽宏的民间视野正在为当代小说的艺术探索注入强大的活力。

应该说,中国古代小说在语言、题材、结构、叙事、想象力等诸方面都对现当代小说产生过深入影响,比如鲁迅小说在讽刺艺术上深受《儒林外史》之影响(《孔乙己》与《白光》就是直接受其影响而产生的)。施蛰存的《猎虎记》与《黄心大师》则是在作家自觉的追求下成为"评话、传奇和演义诸种文体的融合",成为用"理想中的纯中国式的白话文"所写作的"新小说"④。张恨水、赵树理、马烽、西戎、曲波等一大批作家则继承了古代长篇章回小说的衣钵,但又有新的发展。阿城的《棋王》在语言、细节与结构上受到英雄传奇、《儒林外史》与《老残游记》之影响⑤。莫言的一些短篇小说与他的长篇力作《生死疲劳》在题材、结构与想象力等方面也受到《聊斋志异》极其深刻的影响,尤其是他在20世纪90年代开始创作的一系列从他故乡传说取材的短篇小说,包括鬼神、精怪、幻梦、异人、异界等古代志怪传奇的常用题材,化用《聊斋》等古代小说的故事类型与结构技巧,运用精致复杂的现代小说叙事笔法,创作出了无愧于《聊斋》这样伟大先行者的精彩杰作。因此莫言在把这些作品结集时特意在最前面放了一篇《学习蒲松龄》的小故事,表示他继承了其乡先辈蒲松龄的衣钵。莫言曾经说过正是回归小说传统的集中尝试给了他灵感,带他走出了创作低谷⑥,而他的重要代表作《生死疲劳》也是在从《聊斋》等古代小说获得结构灵感之后才被以极快的速度创作出来的,这部小说的人物设置、细节、情节、语言跟《金瓶梅》《水浒传》《聊斋》等古代小说也构成了全面深入的互文关系,成为向伟大的中国古典小说致敬的一部杰作⑦。可见,中国古代小说这座巨大的宝库一直都是后代作家们创造力的源头活水,只要慧心者能善加利用,就一定会获得无比丰厚的酬报。

---

① 参见《阿城精选集》之《闲话闲说》一文。

② 参见墨白为《陈州笔记》所作的"序":《〈陈州笔记〉的价值与意义》,收入《陈州笔记》卷一,郑州:河南文艺出版社2014年版。

③ 参见董启章《博物志》后记《梦乡中的怪物》,台北:联经出版事业股份有限公司2012年出版,第184页。

④ 《关于〈黄心大师〉》一文,收入《施蛰存全集》第一卷,上海:华东师范大学出版社2011年版,第626页。

⑤ 参见《闲话闲说》一文,收入《阿城精选集》,第294页。

⑥ 参见《与王尧长谈》一文,收入《碎语文学》,北京:作家出版社2012年版,第138页。

⑦ 参见《李敬泽与莫言对话〈生死疲劳〉》一文,收入《碎语文学》,北京:作家出版社2012年版,第271、276、277页。另请参见刘洪强:《如何向古典章回小说致敬——莫言〈生死疲劳〉本事略考》,《名作欣赏》2015年第19期。